

La culture des jeux et des spectacles dans l'Afrique romaine

Permanence et continuité du Haut-Empire à l'Antiquité tardive

Les recherches sur les édifices de spectacle et les jeux donnés en Afrique romaine utilisent des sources variées, comme les vestiges archéologiques et la littérature antique, qui permettent de mieux comprendre l'importance des représentations dans les théâtres, les amphithéâtres et les cirques. En utilisant à la fois les documents écrits et figurés, nous pouvons appréhender ce qui motivait le commanditaire à offrir des jeux et quelle en était la réception par le public africain.

Research on entertainment buildings and games in Roman Africa uses a variety of sources, such as archeological remains and ancient literature, to better understand the importance of performances in theatres, amphitheatres and circuses. By using both written and figurative documents, we can grasp what motivated the sponsor to offer games and how they were received by the African public.

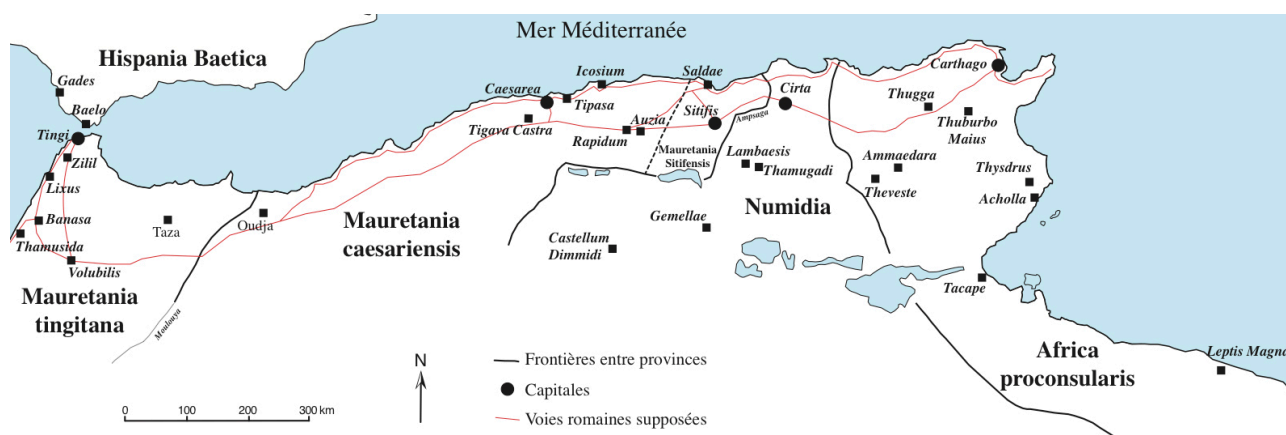


Fig. 1. Carte de l'Afrique antique romaine (© Adeline Pichot)

Étudier les jeux et les édifices de spectacle en Afrique romaine permet de mieux comprendre l'architecture des monuments et le déroulement des spectacles, mais également pourquoi les commanditaires offraient ces divertissements variés et comment ils étaient reçus par le public. De nombreuses sources, à la fois littéraires, historiques, archéologiques ou épigraphiques, permettent d'appréhender ce phénomène, par ailleurs répandu dans l'ensemble du monde romain. Notre étude se concentrera plus précisément sur les très nombreux témoignages provenant des provinces romaines d'Afrique :

- les vestiges archéologiques avec 58 théâtres, 56 amphithéâtres, six cirques et un odéon ;

- les mosaïques exposées dans les musées ou sur les sites archéologiques ;
- les textes antiques qui exaltent ou critiquent les jeux organisés en Afrique, en particulier le *De architectura* de Vitruve qui décrit le théâtre romain et le *De Spectaculis* de Tertullien, né à Carthage au milieu du II^e siècle de notre ère, qui dénonce les spectacles romains.

Cadre géographique et historique

L'Afrique romaine correspond à quatre provinces antiques (fig. 1), à savoir, d'est en ouest, les provinces *Africa Proconsularis* (capitale Carthago), *Numidia* (capi-

tale Cirta), *Mauretania Caesariensis* (capitale Caesarea) et *Mauretania Tingitana* (capitale Tingi)¹. Elle est délimitée à l'ouest par l'océan Atlantique et à l'est par le golfe de la Grande Syrte. Au-delà, se situe la Cyrénaïque qui, par son héritage politique et culturel, se rattache à la partie orientale de l'Empire romain, de langue et de civilisation grecques. De l'océan Atlantique jusqu'à la Cyrénaïque, l'Afrique romaine s'étend sur environ 2 500 km. Si le front de mer est très étendu, la pénétration à l'intérieur des terres est moins importante : à l'est, l'*Africa* et la *Numidia* font 300 km de large, la *Mauretania Caesariensis* se réduit très vite à une bande de 200 km puis à environ 50 km sur la Moulouya, ensuite le *limes* (la frontière militaire romaine) s'éloigne pour atteindre l'océan Atlantique en laissant accessibles 200 km de côte en Tingitane.

La chute de Carthage marque le début de la colonisation romaine en Afrique du Nord. Au printemps 146 av. notre ère, à la fin de la troisième guerre punique, une commission de dix sénateurs romains se prononça pour la transformation des possessions carthaginoises en province romaine : la *provincia Africa* était née. Rome a maintenu sa présence pendant plus de cinq siècles en Afrique, jusqu'à l'arrivée des Vandales au v^e siècle de notre ère. L'Afrique a connu un phénomène important d'acculturation, en particulier par l'urbanisation. Les cités et les agglomérations augmentèrent en nombre et en importance à l'époque romaine. Le développement des villes, favorisé par la paix romaine et l'essor économique, n'a pas été imposé de l'extérieur par la politique romaine, mais est l'œuvre des provinciaux eux-mêmes. Au iv^e siècle, au moins 500 villes d'environ 5 000 habitants sont connues pour l'ensemble de l'Afrique romaine et plus de 200 pour la seule Proconsulaire². Les indigènes qui souhaitaient faire partie de l'élite locale devaient suivre les us et coutumes de Rome. Même si l'Empire reconnaissait l'usage de différentes langues, il fallait parler latin ou grec et connaître les textes de loi afin de devenir magistrat.

Il est difficile de proposer des chiffres exacts pour estimer l'importance des cités, seules des approximations peuvent être présentées pour la période allant du milieu du ii^e siècle au milieu du iii^e siècle. Aucune méthode de comptage n'est tout à fait convaincante³, que l'on fasse une estimation par rapport au potentiel agricole du territoire d'une cité, à son approvisionnement en eau, aux restes archéologiques encore visibles, à la capacité d'un édifice de spectacle ou en comparant avec des données modernes. Les estimations proposées par les spécialistes sont intéressantes pour se faire une idée mais ne peuvent être considérées comme définitives, elles varient trop d'un auteur à l'autre. Par exemple, pour certains Carthage comptait probablement 100 000 habitants pour l'agglomération et sa banlieue⁴, pour d'autres, elle aurait été

la deuxième ville de l'Empire avec environ 300 000 personnes⁵.

Les spectacles étaient un phénomène urbain qui réunissait les habitants des villes et des campagnes. En effet, les agglomérations importantes possédaient un théâtre, un amphithéâtre ou un cirque. Ces monuments faisaient partie de leur parure monumentale. Vu les coûts de construction puis d'entretiens qu'ils engendraient, peu de villes pouvaient en posséder plusieurs. Seules les capitales de province, comme *Caesarea* de Maurétanie⁶ avec un théâtre, un amphithéâtre, un cirque et un stade supposé, ou Carthage avec ses quatre édifices dont le seul odéon connu en Afrique, possédaient les ressources nécessaires pour les bâtir et les entretenir. Les jeux pouvaient être offerts par des évergètes (bienfaiteurs), mais aussi organisés à but lucratif avec des places payantes⁷.

Pendant toute la période romaine, le nombre de jours consacrés aux divertissements n'a cessé d'augmenter. À la fin de la République à Rome, 76 jours par an leur sont réservés, dont dix-sept pour les jeux du cirque. Quatre siècles plus tard, le *Chronographe de 354*, un calendrier latin attribué au lapicide Furius Dionysius Philocalus (connu seulement par des copies médiévales et modernes), compte 177 jours de spectacles (101 pour les représentations théâtrales, 66 pour les jeux du cirque et 10 pour les combats de gladiateurs), ce qui représente plus de la moitié de l'année⁸. Il faut ajouter à ces dates officielles les jeux privés donnés par des familles puissantes lors des triomphes ou des funérailles. La vie d'un habitant de l'Empire était ponctuée par ces représentations⁹. Au tout début du ii^e siècle ap. J.-C., Juvénal l'a parfaitement souligné en écrivant que le peuple désirait seulement *panem et circenses* (JUVÉNAL, X, 81). De plus, offrir des spectacles à la population d'une cité, devenir un *editor ludii*, était un puissant instrument de propagande politique et pouvait permettre de grimper plus rapidement les échelons de la hiérarchie municipale.

Les monuments

Les vestiges en ruine ou restaurés sont les premiers témoignages des jeux en Afrique romaine. Il est important de bien comprendre l'architecture de chaque type de monument afin de mieux saisir les spectacles qui s'y déroulaient et l'impact qu'ils pouvaient avoir sur les spectateurs qui y prenaient place.

Théâtres

Le théâtre romain s'inspire de la forme architecturale de son prédécesseur grec, mais il en diffère par plusieurs aspects qui lui sont spécifiques¹⁰. Dans son traité *De l'architecture*, Vitruve le décrit longuement et

1 Voir LEPALLEY 1998 ; HUGONOT 2000.

2 CLAVEL-LÉVÊQUE 1984a, p. 47.

3 DUNCAN-JONES 1963.

4 DECRET & FANTAR 1998.

5 CHARLES-PICARD 1990.

6 Actuellement Cherchell en Algérie.

7 Sur le financement des jeux par l'évergétisme de l'oligarchie républicaine à Rome, voir VEYNE 1976, p. 387-415.

8 *CIL* I², p. 254-278.

9 VEYNE 1976, p. 702-706 : « Les spectacles : quatre mois de vacances ».

10 RUMPF 1950 ; LAUTER 1976 ; FRÉZOULS 1982.

propose un modèle type, une sorte de canon architectural¹¹. Toutefois, aucun théâtre romain ne suit ses règles architecturales à la lettre, car elles sont bien trop contraignantes et difficiles à appliquer¹². Chaque architecte concevait son bâtiment selon le terrain choisi, les matériaux utilisés, les moyens financiers et les besoins de la cité. Les théâtres romains suivent des caractéristiques générales que l'on retrouve dans les édifices africains¹³.

À Carthage, le théâtre est adossé à une colline sur le bord nord-est de la ville, il est orienté vers le sud-ouest. Il ne subsiste que très peu de choses de lui, il a été entièrement restauré au XIX^e siècle¹⁴. Les ressources épigraphiques ne sont d'aucune aide pour le dater. Édifiée au début du II^e siècle sous le règne d'Hadrien¹⁵ ou au milieu du II^e siècle¹⁶, une inscription nous indique que les dernières restaurations et transformations datent de 379-393¹⁷. Dans le *De Spectaculis*, Tertullien décrit seulement la *cavea* et son système de divisions horizontales et verticales¹⁸, mais un passage d'Apulée permet d'imaginer son décor et sa richesse sans difficulté :

in auditorio hoc genus spectari debet non pavimenti marmoratio nec proscaenii contabulatio nec scaenae columnatio sed nec culminum eminentia nec lacunarium refulgentia nec sedillium circumferetia...

« Dans un auditoire comme celui-ci, ce qu'il faut considérer, ce n'est pas le marbre des pavements, l'architecture du *proscenium*, la colonnade de la scène; ce ne sont pas les combles surélevés, les caissons aux brillantes couleurs, les gradins en demi-cercle. » Apulée, *Florides*, XVIII, 3¹⁹.

Le théâtre de *Thugga* (aujourd'hui Dougga) est un monument particulièrement bien conservé²⁰ (fig. 2). Construit en 168 ou 169 ap. J.-C., il pouvait contenir 3 500 spectateurs. La *cavea* y est divisée en trois parties distinctes séparées par des murets, on peut encore voir les rainures dans lesquelles étaient encastrés les blocs de pierre qui formaient les balustrades. En bas de la *cavea*, cinq rangs plus larges que les autres accueillent les sièges mobiles (fauteuils en bois) des personnages importants, ainsi placés aux meilleures places. Entre la *cavea* et la scène, se situait le petit *orchestra* qui servait aux spectateurs pour atteindre leur place.

Le mur du *pulpitum* (situé sous la scène, il mesure une hauteur d'un mètre) est décoré de cinq niches semi-circulaires et rectangulaires, avec un petit escalier de chaque côté. La scène mesure 37 m sur 5,50 m, son dallage est très soigné. La colonnade du mur de scène a été reconstruite en partie, les morceaux de colonnes retrouvés lors des fouilles ont été remontés; on peut ainsi admirer tout le premier et le début du deuxième niveau. Derrière, se trouvait le mur de scène proprement dit qui fermait tout le monument. Trois



Fig. 2. Vues des gradins (a) et du mur de scène (b) du théâtre de Thugga (© Adeline Pichot)

portes le perçaient et permettaient aux artistes d'entrer et de sortir.

Ainsi en utilisant à la fois les vestiges archéologiques du théâtre de Carthage et d'autres sites africains, ainsi que les descriptions rédigées par certains auteurs antiques, nous pouvons restituer l'architecture et les aménagements intérieurs de cet édifice, même s'ils n'ont pas résisté au passage du temps.

Amphithéâtres

Création originale romaine, l'amphithéâtre est une construction où se déroulaient les combats de gladiateurs et les chasses²¹. Il n'existe aucun traité d'architecture ou de commentaires antiques sur sa construction. Sa fonction même atténuée les exigences architecturales d'acoustique et de distribution. Les spectacles étaient vus par un très grand nombre de spectateurs et accompagnés d'une musique tonitruante. Il fallait accueillir la foule et permettre à chacun de suivre l'ensemble des combats de gladiateurs ou des chasses.

Le choix de l'emplacement et ses caractéristiques topographiques étaient importants. Les architectes choisissaient donc un terrain dont la forme et la nature se prêtaient au mieux à leur réalisation. Le fonctionnement d'un amphithéâtre posait des problèmes de dégagement et il fallait réserver autour du monument

¹¹ VITRUVÉ, *De l'architecture*, V, 3-9.

¹² ISLER 1989; SEAR 1990; GROS 1994.

¹³ GROS 1996, p. 272-307, en part. p. 290-294.

¹⁴ CHARLES-PICARD & BAILLON 1992; ROS 1996.

¹⁵ Selon l'architecture et le décor, d'après LACHAUX 1979.

¹⁶ GOLVIN 2003.

¹⁷ CIL VIII, 24 588.

¹⁸ TERTULLIEN, *Les spectacles*, III, 6.

¹⁹ Texte établi et trad. par P. Vallette, Paris, 1971.

²⁰ LACHAUX 1979, p. 133-135.

²¹ GOLVIN 1988; GROS 1996, p. 317-345; WELCH 2007.

un espace libre destiné à la circulation des spectateurs. Cette place existait rarement en ville et les amphithéâtres étaient plus facilement installés à l'extérieur des agglomérations, à proximité immédiate de l'une des voies principales. Si l'amphithéâtre se trouvait à l'intérieur du périmètre urbain, sa position était toujours périphérique. L'orientation par rapport au soleil n'exigeait pas de recherche particulière, en effet une partie de la *cavea* était toujours exposée et dans certains édifices, probablement pas tous, le *velum* – un voile tendu au-dessus des gradins – permettait de protéger les spectateurs.

Le plus bel exemple d'amphithéâtre en Afrique est celui de *Thysdrus* (fig. 3), actuellement El Djem en Tunisie. Entièrement construit en dur, comme l'amphithéâtre flavien (Colisée) à Rome, il n'est pas installé contre une colline ou dans une dépression du terrain, mais sur une surface plane. Il date du III^e siècle de notre ère et fait partie des dix plus grands amphithéâtres de l'Empire romain, pouvant accueillir 30 000 personnes²².



Fig. 3. Façade extérieure de l'amphithéâtre de *Thysdrus* (© Adeline Pichot)

Cirques

Le cirque romain a une forme très allongée et étroite, fermée d'un côté par un demi-cercle et de l'autre par les écuries (*carceres*). Si cette forme rappelle celle de l'hippodrome, sa recherche architecturale en fait une invention originale au même titre que l'amphithéâtre²³ (fig. 4). Le nombre de *carceres* varie selon la taille de l'édifice. La ligne inclinée, sur laquelle étaient placées les stalles de départ, offrait à chaque concurrent les mêmes chances de gagner. La *spina* divisait en deux l'arène dans le sens de la longueur. Ce muret était décoré de plusieurs éléments lapidaires, Tertullien décrit des œufs et des dauphins qui permettaient d'indiquer le nombre de tours effectuées par les attelages, des colonnes, des autels et des obélisques²⁴. À chaque extrémité, se trouvait une borne (*meta*) de forme semi-cylindrique autour de laquelle tournaient les chars. La *meta secunda* se trouvait vers les écuries

et la *meta prima* à l'opposé, puisque c'est autour d'elle que se faisait le premier virage de la course²⁵.

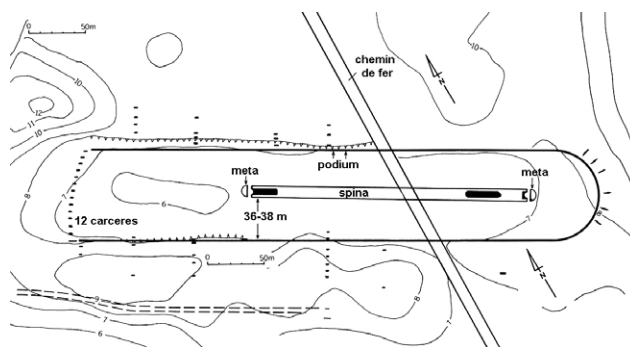


Fig. 4. Plan du cirque de Carthage (© Adeline Pichot)

Seules des villes importantes possédaient un cirque construit en dur, comme à Carthage. Bien souvent, il suffisait de disposer d'un terrain plat et de quelques poteaux pour créer un champ de courses. Le cirque de Carthage contenait entre 60 000 et 70 000 personnes. Son plan était très proche de celui du *Circus Maximus* de Rome, le modèle par excellence pour tous les cirques romains²⁶.

Les représentations

Les édifices de spectacle étaient donc particulièrement nombreux en Afrique. Chacun étant spécifiquement conçu pour les spectacles qu'il accueillait. Le terme de « représentation » permet à la fois d'introduire les représentations en tant que spectacles, mais également les représentations iconographiques, en particulier les mosaïques, ainsi que la « représentation » de l'autorité romaine, à travers la propagande impériale qui se manifestait lors des *pompae* et des défilés précédant les jeux.

La propagande impériale ou le culte fait spectacle

Comme le mentionne à de nombreuses reprises Tertullien²⁷, les jeux (*ludi*) furent créés pour honorer des divinités, pour célébrer les empereurs, le jour de leur avènement au pouvoir ou d'un grand succès militaire. Ces célébrations comportaient des éléments religieux et des spectacles²⁸. Une procession solennelle (*pompa circensis*) avec les statues des principales divinités précédait les festivités²⁹. Elle est décrite en ces termes par Tertullien³⁰ : « la profusion des simulacres, l'armée des images, des chars, des litières, des brancards, des sièges, des dépouilles [...] que de cérémonies, que de sacrifices précèdent, accompagnent, interrompent

²² GOLVIN 1988, p. 209 sq.; GOLVIN & LANDES 1990, p. 141-146.

²³ HUMPHREY 1986; GROS 1996, p. 346-361.

²⁴ TERTULLIEN, *Les spectacles*, VIII, 3-6.

²⁵ FAUQUET 2008.

²⁶ CIANCIO ROSSETTO 1993; EAD. 2008.

²⁷ TERTULLIEN, *Les spectacles*, V, 2, 4-6 et 8.

²⁸ Sur le sens religieux des jeux, voir déjà PIGANIOL 1923, p. 137-149.

²⁹ La procession du cirque, la *pompa circensis*, est bien connue pour les Jeux Romains par la longue description que lui consacre Denys d'Halicarnasse (*Antiquités Romaines*, VII, 71, 4 – 73, 5), en grande partie tirée des annales de Fabius Pictor (frg. 20 Chassignet), premier « annaliste » romain (fin III^e siècle av. J.-C.); voir PIGANIOL 1923, p. 15-31; CLAVEL-LÉVÉQUE 1984b, p. 40-45; NELIS-CLÉMENT 2008, p. 440-444.

³⁰ TERTULLIEN, *Les spectacles*, VII, 2.

ces jeux! Combien de collèges d'augures! Combien de sacerdoces divers! Combien de fonctions mises en mouvement!»). Cela correspond bien à la description donnée par Ovide³¹, mais ce dernier semblait apprécier ce spectacle. En effet, dans son texte, il rapporte que les représentations des dieux les plus importants du panthéon romain défilaient et que chaque spectateur, reconnaissant la divinité qu'il vénérât tout particulièrement, applaudissait davantage à son passage. Si telle ou telle divinité était particulièrement appréciée dans une ville, elle devait être mise en avant lors du défilé. Dans les théâtres et les amphithéâtres, une procession du même type se déroulait avec, à la fin, le dépôt des images des dieux sur un lit de parade (*pulvinar*) placé face à la scène ou à l'arène (où, à l'époque impériale, l'empereur lui-même prit place parmi les dieux, si bien que le *pulvinar* finit par désigner la loge impériale au cirque)³². Les dieux pouvaient ainsi suivre les spectacles donnés en leur honneur. Auteur chrétien, Tertullien dénonce la dimension religieuse des *ludi*, qui semble le gêner davantage que la violence des combats de gladiateurs ou l'obscénité de certaines scènes de théâtre. La religion semble bien avoir été un élément important et vivant pour les spectateurs et pour ceux qui organisaient les jeux. Tout en rendant hommage aux dieux, les spectateurs, et par extension toute la cité ainsi que son territoire, rendaient hommage dans le même temps aux magistrats de la cité et à l'empereur. Cette procession permettait d'intégrer totalement les divertissements dans le culte rendu aux dieux et à l'empereur.

Ludi circenses et ludi scaenici

Lors des *ludi circenses*, du matin jusqu'au soir, on pouvait assister à une succession de courses de chars ou de chevaux, mais aussi à des luttes et à des exercices athlétiques. Le calendrier de Philocalus (IV^e siècle) montre que le nombre habituel de courses (*missus*) était de 24 en une journée. Le spectacle favori des Romains semble bien avoir été les courses de chars à quatre ou deux chevaux. Des corporations (*factiones*) s'occupaient de recruter les cochers et d'acheter les chevaux. Elles organisaient les épreuves du cirque pour le compte de magistrats ou de riches citoyens qui les offraient à leurs concitoyens. Quatre factions se partageaient les faveurs du public : les Bleus, les Verts, les Blancs et les Rouges (*Prasina, Venata, Albata et Russata*). Les paris étaient très nombreux et les auriges victorieux amassaient des fortunes considérables. Au III^e siècle ap. J.-C., les Blancs tombèrent sous la domination des Bleus et les Rouges sous celle des Verts. Les deux factions restantes devinrent extrêmement importantes et elles jouèrent un rôle politique de premier

plan. Elles furent chacune adoptées par une partie de la société : à Rome, la plèbe s'identifiait aux Verts et les Bleus symbolisaient l'aristocratie³³.

Les pièces jouées lors des *ludi scaenici* étaient adaptées du répertoire grec³⁴. Les tragédies de Livius Andronicus, Accius et Sénèque reprennent les sujets traités par Euripide (V^e siècle av. J.-C.). Les auteurs de la comédie latine dite *palliata*, notamment Plaute et Térence, ont cherché leurs modèles dans la Nouvelle Comédie attique de la fin du IV^e jusqu'au III^e siècle av. J.-C., et notamment chez Ménandre³⁵. On ne sait pas jusqu'à quelle date les textes classiques furent réellement représentés, mais ils continuèrent d'être lus ou déclamés lors de certaines assemblées littéraires. Les mimes (des comédies burlesques et satiriques), les atellanes (des pièces improvisées et masquées) et les pantomimes côtoyaient les bateleurs, les saltimbanques et les prestidigitateurs.

Les tragédiens et les comédiens portaient des masques réalisés en bois, en cuir ou en cire. Ils recouvraient la figure et emboîtaient la tête à l'aide d'une perruque. La bouche, largement ouverte, servait de porte-voix. Les masques de tragédie étaient de forme allongée, pour renforcer l'aspect noble et imposant des personnages. La saillie des traits et la taille des yeux exagéraient les sentiments violents. L'apparence pathétique de l'acteur devait frapper les spectateurs jusqu'au dernier rang. Les masques de comédie étaient nettement plus proches des proportions humaines, même si bien souvent leur aspect était grotesque. L'un des seuils de la maison des Masques à Hadrumetum (Sousse en Tunisie) s'orne de trois masques qui pourraient représenter les protagonistes d'une scène typique de la comédie (fig. 5) : à gauche une courtisane dont la coiffe jaune indique la cupidité, au milieu un vieux père en colère et à droite une esclave à l'expression autoritaire et rusée.



Fig. 5. Seuil de la maison des Masques à Sousse en Tunisie (photographie Gilles Mermet, d'après M. BLANCHARD-LEMÉE & G. MERMET, *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Imprimerie Nationale, Paris, 1995, p. 222)

Pour la *comoedia togata*, les acteurs jouaient en costume romain (la toge) et interprétaient des rôles d'artisans ou de marchands italiens, avec des noms latins, dans le cadre de scénarios qui se passaient en Italie. On trouve dans la *togata* une amorce de satire

31 OVIDE, *Les amours*, III, 2.

32 GOLVIN 2008.

33 MARICQ 1950, p. 397-402; CAMERON 1976; NELIS-CLÉMENT 2002. Il y aurait eu à l'origine trois couleurs seulement (Blanc, Rouge, Vert); le Bleu serait apparu ensuite (cf. JEAN LE LYDIEN, *Des mois*, IV, 30) comme un dédoublement du Vert correspondant à la plèbe. Sur la valeur symbolique des couleurs des factions, liée à la tripartition fonctionnelle commune aux peuples indo-européens (cf. DUMÉZIL 1954, p. 45-61), voir DRAGON 1974, p. 336-337.

34 CLAVEL-LÉVÉQUE 1984b, p. 45-63.

35 SUERBAUM 2014, p. 178-272.

sociétale, mais son répertoire reste celui de la Nouvelle comédie ou de la *palliata*³⁶.

Les agones de type hellénistique

Les concours (*agones* ou *certamina*), développés sous l'Empire, comportaient des épreuves hippiques, gymniques et musicales. Il semble que l'Afrique ait été une des régions occidentales où ces grands concours agonistiques ont connu le plus de succès. Des *agones* étaient organisés avec l'autorisation et souvent en l'honneur de l'empereur. Les vainqueurs recevaient généralement une couronne à l'imitation des jeux grecs et une somme d'argent. À Carthage, Septime Sévère fonda deux concours grecs : les *Asklepieia* et les *Pythia*, qui copiaient les jeux de Delphes. Ces spectacles se déroulaient traditionnellement dans un stade, mais aucun stade n'est connu en Afrique. Ils pouvaient donc avoir lieu dans l'arène de l'amphithéâtre ou du cirque, ou sur la place principale de la ville quand aucun endroit adapté n'existait.

Munera et venationes

Les combats de gladiateurs (*munera*) constituent des spectacles à part. Organisés pour la première fois à Rome en 264 av. J.-C., lors de jeux privés offerts à l'occasion des funérailles de Junius Brutus Pera, ils ne devinrent publics qu'en 150 av. J.-C.³⁷. Au début, les *munera* se déroulaient sur des places publiques réaménagées à cet effet (le Forum Boarium ou le Forum à Rome). Au cours du 1^{er} siècle avant notre ère, les premiers amphithéâtres furent construits en Italie (Pouzzoles, Capoue, Pompéi), avant de se répandre dans l'ensemble du monde romain³⁸. Des combats d'animaux, des chasses (*venationes*) ou des luttes entre troupes armées s'inséraient entre les *munera*³⁹. Une journée dans l'amphithéâtre commençait par la *pompa circensis*, suivie des chasses et des combats entre animaux pendant la matinée, puis venaient les exécutions des condamnés en milieu de journée et enfin les combats de gladiateurs tout le reste de la journée⁴⁰. Contrairement aux idées reçues, les combats navals (*naumachiae*) se déroulaient sur des plans d'eau aménagés pour l'occasion, mais pas dans des amphithéâtres. Les canalisations retrouvées dans les amphithéâtres servaient seulement à drainer l'eau de pluie, qui aurait rapidement abîmé les monuments si elle n'avait pas été évacuée.

Même si Tertullien n'évoque à aucun moment les chasses (*venationes*) dans ses écrits, de nombreux vestiges archéologiques montrent que les spectateurs africains se passionnaient pour ces spectacles et les animaux sauvages. De très nombreuses mosaïques représentent les bêtes de l'amphithéâtre, le lion occu-

pant une place de choix sur ces pavements, et des chasses ou des condamnés aux bêtes de façon très naturaliste. Celle de Smirat en Tunisie (fig. 6) rend compte d'une chasse sanglante, où quatre bestiaires armés de lances sont opposés à quatre léopards. Le combat se déroule sous l'égide de Diane et de Dionysos (déesse de la chasse et dompteur des fauves), ce qui souligne le caractère fortement religieux des jeux. Au centre, le serviteur d'un notable local apporte la somme pour payer le spectacle, c'est-à-dire quatre sacs de mille deniers chacun. L'histoire est expliquée en détail sur la mosaïque, qui ornaît certainement la demeure du généreux donateur Magerius au milieu du III^e siècle ap. J.-C.



Fig. 6. Mosaïque de Smirat exposée au musée de Sousse en Tunisie (photographie Gilles Mermet, d'après M. BLANCHARD-LEMÉE & G. MERMET, *Sols de l'Afrique romaine: mosaïques de Tunisie*, Imprimerie Nationale, Paris, 1995, p. 216)

Conclusion

Si les spectacles furent condamnés par la religion chrétienne dès Tertullien⁴¹, des attestations de jeux tardifs sont connues aux III^e-IV^e siècles de notre ère. Si d'un côté des voix s'élèvent contre ces jeux, de l'autre, de nombreuses sources confirment leur persistance pendant toute l'Antiquité tardive et même au-delà. Les édifices de spectacle ont souvent été abandonnés après le V^e siècle de notre ère et leurs matériaux démontés. Quelques témoignages attestent cependant de leur réutilisation à la Renaissance. Le *Code théodosien*, en empêchant les particuliers de s'emparer des monuments des jeux (XV, 1, 11 et 15-33), montre bien leur importance pour le pouvoir jusqu'au V^e siècle de notre ère. Les cités ne devaient pas perdre la parure monumentale reçue de leurs aïeux (XV, 1, 1)⁴². L'épigraphie établit également la restauration régulière ou la reconstruction en cas de destruction des monuments des jeux de Rome. La disparition

³⁶ SUERBAUM 2014, p. 272-277.

³⁷ TITE-LIVE, *Abrégé de l'histoire romaine*, 16, 6; VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, II, 4, 7; TERTULLIEN, *Les spectacles*, XIII.

³⁸ GOLVIN & LANDES 1990, p. 39-40; GROS 1996, p. 320-323; WELCH 2007; PICHOT 2012, p. 41.

³⁹ CLAVEL-LÉVÊQUE 1984b, p. 78-86.

⁴⁰ VISMARA 2001.

⁴¹ TERTULLIEN, *Les spectacles*; voir aussi : CYPRIEN, *À Donat*, 7-8; PRUDENCE, *Hamartigénie (De l'origine du mal)*; AUGUSTIN, *Confessions*, III, 2 et VI, 8; SALVIEN, *Le gouvernement de Dieu*, VI, 2. Liste complémentaire d'auteurs moins connus chez DUGAST 2007, p. 13, n. 14.

⁴² Le même intérêt existe pour les temples païens qui sont fermés au culte mais qui ne sont pas détruits, *Code Théodosien* XVI, 10, 3-4.

des gladiateurs avant les *ludi scaenici* et *circenses* tient certainement plus aux mauvaises conditions économiques de l'Empire romain, qui ne permettaient plus d'entretenir les *ludi* pour former les gladiateurs, ni de payer des sommes colossales pour offrir des *munera*, qu'aux considérations morales ou à l'éthique religieuse. D'ailleurs Augustin évoque presque toujours la gladiature en termes historiques et métaphoriques, mais jamais des combats contemporains en Afrique⁴³. L'œuvre d'Augustin confirme bien la disparition précoce de la gladiature en Afrique au milieu du IV^e siècle de notre ère⁴⁴. Dans le royaume vandale fondé par Genséric après la conquête de 430, le mode de vie romain fut conservé avec ses jeux et ses spectacles, mais sans gladiature⁴⁵. Les Vandales ont entretenu des bâtiments romains comme le cirque de Carthage, qui a servi pour des courses jusqu'à l'époque byzantine⁴⁶.

Dans tous les textes antiques que nous venons de citer, la religion semble être un élément fondamental des jeux. En particulier la *pompa*, le défilé inaugural, qui permettait d'intégrer totalement les divertissements dans le culte rendu aux dieux et à l'empereur. Ces spectacles remportaient un franc succès auprès des habitants des villes et des campagnes. Il est très net qu'offrir des jeux renforçait grandement le statut d'un *editor ludi*, qui n'hésitait pas ensuite à afficher le faste de son don, dans sa demeure, à l'aide d'une mosaïque rappelant l'événement. Toutes ces sources archéologiques et philologiques permettent à la fois de comprendre l'architecture des monuments, les spectacles, mais également leur importance pour les populations, leur force d'acculturation et d'intégration politique au monde romain.

⁴³ Notamment lorsqu'il évoque Spartacus : AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, III, 26.

⁴⁴ HUGONOT 1996.

⁴⁵ PROCOPE DE CÉSARÉE, *La guerre contre les Vandales : Guerres de Justinien*, IV, 6, 6-9 : « quand ils jouissaient de loisirs, ils (sc. les Vandales) passaient dans les théâtres et les hippodromes, et s'ils se livraient à toutes sortes de plaisirs, ils aimaient spécialement ceux de la chasse. Ils avaient aussi des danseurs et des mimes, et il leur était fréquent d'assister à des auditions et des spectacles ». Voir GHADDHAB 2008.

⁴⁶ HUMPHREY 1986, p. 297-306 ; MAURIN 2008, p. 92-94.

Bibliographie

Sources : textes et traductions

- APULÉE, *Florides. Texte établi et traduit par Paul Vallette*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- JUVÉNAL, *Satires. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- OVIDE, *Les Amours. Texte établi et traduit par Henri Bornecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- PROCOPE DE CÉSARÉE, *La guerre contre les Vandales : Guerres de Justinien, Livres III et IV ; traduction Denis Roques*, Les Belles Lettres, Paris, 2004.
- SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu – Œuvres philosophiques complètes. Traduction sous la direction de J.-J.-F. Poujoulat et J.-B. Raulx*, Les Belles Lettres, Paris, 2018.
- TERTULLIEN, *Les spectacles (De spectaculis). Traduction et commentaire de Marie Turcan (Sources chrétiennes, 332)*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.

Études modernes

- BLANCHARD-LEMÉE, M., & MERMET, G. (1995), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Paris.
- CAMERON, A. (1976), *Circus Factions, Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford.
- CHARLES-PICARD, G. (1990), *La civilisation de l'Afrique romaine*, 2^e éd. mise à jour (1^{re} éd. 1959), Paris.
- CHARLES-PICARD, G. & BAILLON, M. (1992), « Le théâtre romain de Carthage », in *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord : spectacles, vie portuaire, religions* (Actes du 115^e Congrès national des Sociétés savantes, Avignon, 1990), Paris, p. 11-27.
- CIANCIO ROSSETTO, P. (1993), s.v. « Circus Maximus », in M. Steinby (éd.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I (A-C), Roma, p. 272-277.
- CIANCIO ROSSETTO, P. (2008), « La ricostruzione architettonica del Circo Massimo: dagli scavi alla maquette elettronica », in J. Nelis-Clément & J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 17-38.
- CLAVEL-LÉVÉQUE, M. (1984a), *Villes et structures urbaines dans l'Occident romain*, 2^e éd. (1^{re} éd. 1971), Paris.
- CLAVEL-LÉVÉQUE, M. (1984b), *L'Empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris.
- DECRET, F. & FANTAR, M. (1998), *L'Afrique du nord dans l'Antiquité : histoire et civilisation (des origines au V^e siècle)*, Paris.
- DRAGON, G. (1974), *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris.
- DUGAST, F. (2007), « Spectacles et édifices de spectacles dans l'Antiquité tardive : la mémoire prise en défaut », in Ch. Landes & J.-M. Carrié (éd.), *Jeux et spectacles dans l'Antiquité tardive*, *Antiquité tardive* 15, p. 11-20.
- DUMÉZIL, G. (1954), *Rituels indo-européens à Rome*, Paris.
- DUNCAN-JONES, R. (1963), « City population in Roman Africa », *The Journal of Roman Studies*, 53, p. 85-90.
- FAUQUET, F. (2008), « Le fonctionnement du cirque romain. Déroulement d'une course de chars », in J. Nelis-Clément & J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 261-290.
- FRÉZOULS, É. (1982), « Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain », in *ANRW*, II, 12, 1, Berlin-New York, p. 343-441.
- GHADDHAB, R. (2008), « Les édifices de spectacle en Afrique : prospérité et continuité de la cité classique pendant l'Antiquité tardive ? », in J. Nelis-Clément & J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 109-132.
- GOLVIN, J.-C. (1988), *L'amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, 2 vol., Paris.

- GOLVIN, J.-C. (2003), *L'Antiquité retrouvée*, Paris.
- GOLVIN, J.-C. (2008), « Réflexion relative aux questions soulevées par l'étude du *pulvinar* et de la *spina* du Circus Maximus », in J. Nelis-Clément & J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 79-87.
- GOLVIN, J.-C. & LANDES, Ch. (1990), *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris.
- GROS, P. (1994), « Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De architectura* », *Revue archéologique*, p. 57-80.
- GROS, P. (1996), *L'architecture romaine, du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, t. 1, *Les monuments publics*, Paris.
- HUGONNIOT, Ch. (1996), *Les spectacles de l'Afrique romaine: une culture officielle municipale sous l'Empire romain*, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris.
- HUGONNIOT, Ch. (2000), *Rome en Afrique. De la chute de Carthage aux débuts de la conquête arabe*, Paris.
- HUMPHREY, J.H. (1986), *Roman circuses: arenas for chariot racing*, London.
- ISLER, H. P. (1989), « Vitruvius Regeln und die erhaltenen Theaterbauten », in H. Geertman & J. J. de Jong (éd.), *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture (Leiden, 20-23 January 1987)*, BABesch, suppl. 2, Leiden, p. 141-153.
- LACHAUX, J.-C. (1979), *Théâtres et amphithéâtres d'Afrique proconsulaire*, Aix-en-Provence.
- LAUTER, H. (1976), « Die hellenistischen Theater der Samniten und Latiner in ihrer Beziehung zur Theaterarchitektur der Griechen », in P. Zanker (éd.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974*, Göttingen, p. 413-430.
- LEPELLEY, C. (1998), « L'Afrique », in C. Lepelley (éd.), *Rome et l'intégration de l'Empire, 44 av. J.-C.-260 ap. J.-C.*, t. 2, *Approches régionales du Haut-Empire romain*, Paris, p. 71-112.
- MARICQ, G. (1950), « Factions du cirque et partis populaires », *Académie royale de Belgique, Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 36, p. 396-421.
- MAURIN, L. (2008), « Les édifices de cirque en Afrique: bilan archéologique », in J. Nelis-Clément & J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 91-108.
- NELIS-CLÉMENT, J. (2002), « Les métiers du cirque, de Rome à Byzance: entre texte et image », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 13, p. 265-309.
- NELIS-CLÉMENT, J. (2008), « Le cirque romain et son paysage sonore », in J. Nelis-Clément & J.-M. Roddaz (éd.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux, p. 431-457.
- PICHOT, A. (2012), *Les édifices de spectacles des Maurétanies romaines*, Montagnas.
- PIGANIOL, A. (1923), *Recherches sur les jeux romains. Notes d'archéologie et d'histoire religieuse*, Strasbourg.
- ROS, K. E. (1996), « The Roman Theater at Carthage », *American journal of archaeology*, 100, p. 449-489.
- RUMPF, A. (1950), « Die Entstehung des römischen Theaters », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (römische Abteilung)*, 3, p. 40-50.
- SEAR, F.B. (1990), « Vitruvius and Roman Theater Design », *American journal of archaeology*, 94, p. 249-258.
- SUERBAUM, W. (2014), *Nouvelle histoire de la littérature latine*, 1, *La littérature de l'époque archaïque, des origines à la mort de Sylla. La période pré-littéraire et l'époque de 240 à 78 av. J.-C.* (version française sous la direction de G. Freyburger et F. Heim), Turnhout.
- VEYNE, P. (1976), *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris.
- VILLE, G. (1981), *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome.
- VISMARA, C. (2001), « La giornata di spettacoli », in A. La Regina (éd.), *Sangue e arena (Roma, Colosseo, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002)*, Milano, p. 199-221.
- WELCH, K. E. (2007), *The Roman Amphitheatre from its Origins to the Colosseum*, Cambridge.